

上代和歌における音韻美をめぐる試論

『頭韻』現象の解釈を中心に

西澤 一光（日本文学・日本思想史専攻）

1 音韻美への視点（1）

自国語の固有性の問題をめぐって

1・1 問題の輪郭

詩における音韻美のありようは多様である。しかし、千二百年以上にわたる漢詩の受容や近代以降における翻訳詩の受容の中で、わが列島においては「韻」といえば「脚韻」という現象に特権的な地位が与えられてきた。

言語構造からしてふさわしくない「脚韻」に不当ともいえる期待がかけられてきたのはなぜか。これは、純粋に詩学の問題なのではない。

この列島における「脚韻」への過剰とも言える意識、それは奇妙な外観を呈している。あり得ないものを持つとする所有への欲望とでも言おうか、「脚韻」がほとんど不可能なものであることは、韻律論 prosody（詩形論、作詩法などとも翻訳される）を学ばなくとも少々歌を享受した経験があれば、通常の言語知識の範囲で分るはずのことなのではないか。にもかかわらず、それはあたかも来るべきものを待機するかのように望まれ、実際に試みられ、将来において具現するかのように語られさえすることさえあった。

つまり、「脚韻」はわが列島の文脈では、つねに すでに、一つの夢であり、実験的な試みとしてあったのである。これは、裏面から言えば、自国の詩には、つねに すでに、一つの欠如 があるという意識に連なっているのだ。

しかし、ギリシア・ローマにおいて発生した詩学・修辞学に

せよ、インドにおけるベーダの韻律字にせよ、中国における詩学にせよ、レトリックの問題はすでに到来しているものについての体系化として成り立ったものである。それゆえにまた、それぞれ固有の韻律論がそれぞれ固有に言語に立脚して成り立つのも当然の理といえる。

もちろん、七、八世紀の列島に、言語にそくした、内在的な「詩学」がなかったわけではなく、五・七調の成立、歌体の整備、レトリックとしての枕詞・序詞の洗練と活用、など広汎な範囲にわたる課題が「書いて歌を作る」という営みとともに果たされていったことは、稲岡耕二によって示されたところである¹。まさに稲岡によって、列島の「詩学」は「書く」ことを通じて成り立ったこと、「やまとつた」の生成と「書く」こととは同じことがらの表と裏だということが体系的に示されたのである。そこに中国六朝時代の詩学の影響があったにせよ、その外来の刺激はつねに「書く」という創造の行動の中で和歌として受肉化されていくべきものに他ならなかったことは、稲岡の近時の研究によっても示されつつあるところである²。

なるほど、ここに述べるところの、言語にそくした、内在的な「詩学」は、必ずしも「詩学」として形式知化されるには至るものではなかった。それは、貴族社会の共同性の中で暗黙知として共有されていくにとどまる。しかし、「書いて歌を作る」という営みが「工房」（稲岡による隠喩）において果たされて

いった時、そこでは作者の意図するしないにかかわらず、「詩学」というもう一つの産物が、暗黙のうちにであれ、到来していたことだけは確かなようだ。

ただし、主体の意図と創造性は異質なものであり、創造性が評価されるのはつねに評価が固まってから事後的になされるにすぎず、創造がなされつつある現在において進行形でそれを捉えることはできない³。ちなみに、稲岡の「工房」というイメージは、創造の事後性を語る文脈におけるフランス哲学のエクリュールのイメージとも呼応することを付け加えておきたい⁴。

その上で、「人麻呂の工房」の場合には、さらに複雑な要素が加味されていたのであって、そこでの「書く」という創造行為は、まさに他者の言語を経由してなされなければならなかったということなのである。稲岡によって書かれた「漢字で歌う工夫」⁵を読めば、「古体歌」の人麻呂においては他者の言語、他者のエクリュールによって自身の身体性に緊密に結びついた抒情表現を作り出すという課題が正面から、ある愚直さを伴って遂行されていたことが理解されると思う。ここでの創造が、身体にそくした固有の言語をもてないところから出発し、固有の言語を作り出しつつなされていったということにもっと目を向ける必要がある。近年、徳島観音寺遺跡や明日香村石神遺跡などから出土した仮名文字の木簡などを視野に入れつつ額田

王の歌についても書記を論ずる傾向もあるが⁶、問題は仮名文字で書けたかというところにあるのではなく、もともと自国の言語と言い得る規範的な、とは言わないまでも、固有のと言いつける言葉を彼らが明確に意識できていたかどうかということである。注意しなければならないのは、たとえば額田王が「春秋の歌」(1・八)を作った時には、春秋の優劣を決める宴という文脈がすでにあったということなのだ。題詞なしにこの歌を読んだだけでは、誰が誰に何を伝えようとしている言葉なのか理解できないはずである。額田王が「歌」という意識で「春秋の歌」を作り得たのは、漢詩がたくさん作られていたその場の状況に依存してのことであつたのを想起しなければならない。翻訳という観点から見れば、そのままでは翻訳不可能な歌なのである。翻訳と言つものは固有の文脈を言語化するような言語と言語のあいだに成り立つ現象だからである。この意味で、斉明朝から天智朝あたりは過渡期ではあつたにせよ、固有の文字言語が自らの文脈をも文字化しつつ書かれるという段階には達してあらず、文書行政も基本的には漢文そのままで行なわれていたのだと見るべきであろう。

七、八世紀の木簡などの未だたどたどしい文字化の状況を見ても、彼らが「やまとことば」としての形を新しい律令制国家の生活に即して掴んでいたとは言えまい。奈良朝においてすらである。まして、斉明朝や天智朝において歌をすらと仮名

文字で書くというような状況があつたと言つことはできない。そういうことが可能になるためには、口頭言語と文字言語のあいだに一種無意識の自然な互換関係が成立していなければならないし、第一その前提として、口頭言語と文字言語への分化が進んでいなければならない。しかし、『万葉集』における人麻呂の営み、『古事記』における安万侶の営みが示しているのは、「口頭言語」と「文字言語」の未分化であり、文字で書くということは相変わらず何らかの意味で「たたかい」であり、「工夫」を要することがらであり、新しい言語表現の創造への挑戦であるということだった。そこでの文字の役割は、「口頭言語」と「文字言語」の双方を同時に生成するという意味でのエクリチュールであつた。

たとえば、「古体歌」から「辞」を伴う形での「新体歌」が析出してくるというプロセスも他者の言語から固有言語を血肉させるというたかいたかの過程での産物であると捉えれば納得がいくのであつて、すでに「在」の問題において、その萌芽的な形態は見られているのであるが「辞」とは言語主体の身体と密接に関わつてものとの関係性を明示するためのことばであり、言葉の文脈を明確に浮かび上がらせるための道具立てに他ならない。おそらく、「辞」が明確に志向されるようになる「新体歌」において歌の文脈を指示するような簡単な題詞が現れることもかわりのある問題であろう。これ

は後に見るように上代の漢詩が自らの身体に即した文脈を作れずに、中国の貴族・官人の生活を幻想において追体験するような体のものであったことと対照的な問題でもある。

このように他者の言語を経由して自らの身体に緊密に結びついた表現だと思える歌を志向した痕跡を「人麻呂歌集」に読み取りつつ、同時に、それが内在的な詩学の到来をももたらしていたことが振り返られるのである。

ところが、かかる営みは、まったく当時の東アジア世界の中で列島が置かれていた地政学的な状況と呼応するものであつて、圧倒的な大陸文明の流入の中で独自の、内在的なもの、固有性を創り出すにはどうすればよいかという典型的な一事例として数えることができるだろう。しかし、問題は同時に、固有言語の獲得という主題にも関わっている。たしかに、人麻呂は「歌の聖」として崇められるに至ったものの、「やまとことば」および「やまとつた」というものが列島のすべての文化を蔽い尽くせたかという否であり、列島の貴族文化はその後長く中国大陸に対して大きな負債を抱え続けたとも言えるのである。

1・2 「やまとことば」と「音」の問題

本稿の主題は「和歌の音韻美」なのであるが、これを論ずるに当たり以上のような問題からはじめたのは、この列島におい

ては「音韻美」の問題は言語構造に即して論じられないという奇妙な外観をとりがちであつたからでもある。また、そもそも「音韻美」という現象への注目が自民族中心主義の主題にもむすびつきかねないからでもある。

しかし、最も大きな動機は、「書いて歌を作る」という行為がそのまま新しい言葉を作り、同時に詩学をも派生させるものであつたということが、なぜかいつの間にか忘却され、そこで獲得されたはずの固有の言葉の生命が非常に低く見積もられてきたということへの反省から出発して、はじめて「音韻」についての議論も可能になるのではないかという自らへの戒めである。

そもそも本稿は、「頭韻」をとりあげようと目論んでいるのであるが、それがいかなる本質的な問題をはらんでいるかを探るためには、どうしても固有言語および和歌の生成という厄介な問題を避けて通るわけにはいかないのである。非常に見事なものとしてある「やまとつた」のアンソロジーから適宜この音に関わる現象を抜き出して論ずるだけでは、恐らく、この本質にはとどかないであろう。問題は文字、エクリチュールと不可分に論じられなければならないであろう。

前節で見たように、問題は、そもそも列島固有の言語の立ち上げに関わるのだと言つて良い。他の場所でも論じたが、いわゆる上代において、列島の貴族階級は自国の固有言語を文字言

語として立ち上げた。しかし、それは中国語からの圧倒的な贈与によつて確立し得たものであつた。当時の人々は大きな負債を負いつつ自らの言語を獲得したのである。しかし、それでもなお、固有性への願望はなかなか充足しがたいものであつたようだ。

我々は『万葉集』における見事な「やまとことば」に慣れすぎてしまつており、当時の言語生活について正確なパースペクティブを持つことから遠く隔たつてしまつてしていると仮定していただいた方がよい。繰り返しになるが、日常の情報伝達において機能する官吏の文書の大部分はどう見ても「やまとことば」とは言いがたい文体において成り立っていた。そこにあるのは、「やまとことば」の豊かさから見放されたみずらしい言語生活だと言つてもよい。

端的に言えば、自国語の固有性を確証させるものは、『万葉集』と『古事記』という二つのテキストでしかなかったのである。

『日本書紀』の方は歴史の確立を通じて国家としての独立と基盤を与える書物であるが、そのようなテキストがありえたのも既に『万葉集』と『古事記』において「詩の言葉」と「聖なる言葉」（神話）が実際に手に入れられていたからに相違ない。そもそも、「詩」と「神話」が本質的に翻訳不可能な固有の言語で表現されるべきであるという事はこれらのテキストを書

いた人たちには抜き差しならない問題であつたのであつて、『古事記』においても『日本書紀』においても、歌謡は、訓ノ意味によつてではなく、言葉そのものによつて書かれている。仮名書きとは、言葉そのものの現前化だと理解すべきであろう。実際には、言葉の音を書いたものと理解されがちであるが、それでは当時の人たちが歌謡というものに感じていたであろう尊崇の念と釣り合わないのではない。絶対に言い間違えてはならない、ほとんど呪言にも似た、神聖な言葉の重みを歌謡にも感じていたからこそ、その言葉そのものを書き記そうとしたと言つべきなのではないかと思う。

もし、「音」もちろんそれは意味と緊密に結びついた神聖な「音」なのであるが、というものが文字で書かれる、つまり言葉として分節化され、意識化されるということがあるとしたらこのような文脈においてではないのではないだろうか。すなわち、かかる意味での「音」とは自国語の根拠そのものであり、詩を詩たらしめ、神話を神話たらしめるためのものであり、比喩的に言えば言葉の寄り代のごときものである。このような意味において恐らく「音」は、当時の言語生活において抜き差しならない意味を持つていたものと考えられる。

このような「音」の持つ意味の問題は、「頭韻」についての議論がまずもって見過ごしてきた論点ではなかったかと思うのである。

1・3 官人生活とことば

もちろん、神話における歌謡だけではなく、和歌の言葉が翻訳不可能な詩のことばであることは、和歌と漢詩の両方を作っていた当時の貴族たちにおいてはすでによく弁えられていたはずのことだ。先ほども不十分ながら述べたように、自らの身体性に深く根づいた、翻訳不可能なものを持つと言うことが固有言語の根拠であり、この問題をもう少し別の角度からも掘り下げておきたいのである。

この問題については色々な切り込み方があると思うが、たとえば彼らが悪戦苦闘して作ったであろう漢詩の側から見てみたらどうだろうかと思う。試みに『懷風藻』を紐解けば、次々と繰り広げられる彼らの真剣なちぐはぐさ。これには正直たじろがざるを得ない。そこに、充滿するごちなさは日本的な文脈を六朝風の漢詩で切り取る事はほとんど不可能に近いと言うことをまざまざと見せつけている。

このことは、ただ漢詩と歌とがお互いに翻訳不可能であるということ以上に、詩というものは詩を作る主体の身体から絶対に切り離せないようなことばで作られねばならないという苦い体験を物語っている。いくら六朝詩の作法や典拠をできる限り守って、営々と虚構の文脈作りを行なったとしても、そこに立

ち現れるのは、言葉は悪いが出来損ないの山水画であり、實在感のない苑池のイメージに過ぎない。いくら「帝徳」への讚美を連ねたところで、所詮それは他者の言語を書かされているという疎外感を募らせたただだったであろう。中国の文脈では意味のあることも日本の文脈では意味をなさなくなってしまうことがあるということ、つまり繰り返しになるが詩は自らの身体および経験から切り離されようがない言葉で書かれねばならないということが実感されたに違いない。漢詩によって表現される中国の貴族文化は輝かしいイメージをもたらし、それを列島の文脈に移すとなると全く空疎なものとなって浮き上がったしまうのはなぜかということ彼らが全く考えなかったとは思えない。

要するに、奈良朝の支配階級は列島の相当部分にわたる版図を政治的支配下に治めながらも、自国に関するアイデンティティの最大の根拠と言つべき規範言語を、すくなくともその全き固有性においては、所有していなかったし、その後も容易には所有するに至らなかつたということが大きな問題としてあつたはずなのである。やまとことばが真の規範言語たる地位に登るためには詩の分野のみならず、学芸全般にわたってやまとことばの上に成り立つ文化体系が出現しなければならなかつたが、多くの学問は「漢学」のままであつたのであつて、「やまとことば」は和歌における以外は第一の言葉とはなり得なかつたと

言ってもいいかも知れない。「やまとことば」ですべてを覆うような文化体系の建設はついに不可能に終わったのである。その代わりに、当時の生活のさまざまな文脈に応じて、和歌や漢詩、漢文やかなの実用文を書き分けるという技術を所有することとで列島の人々は独自の文化的独立を保ちつづけたと言える。しかも、この状況はるか江戸時代に至るまで、基本的には変わることがなかったし、一部の知識人階級にあっては明治に至るまで漢文での読み書きを基本的な素養として練磨し続けたのである。明治になってから「泰西」の言語の翻訳語、翻訳文が「日本語」の骨格を作るようになるに至ってはじめて、列島の人々は漢籍という呪縛からは解放されたのである。

以上縷々、固有の言語を持つとしながらも完全にはそれが遂げられずに、生活や文脈の異なる局面に応じて漢語によったり、やまとことばによったりして全体をカバーすると言う近代以前の言語生活を素描してきた。これでは、まだ正確な学術的な定位には程遠いけれども、「やまとことば」およびそれによって成り立つところの「うた」の全一性については、近代以前においては中国語と中国詩との相補的な関係において成り立っていたこと、近代以後においては「泰西」の言語と詩との相補的な関係において成り立っていることが言われる必要があったのである。

言い換えれば、「やまとことば」と「やまとつた」の独自の

固有性は、つねに海彼の優越した文明と詩とによって脅かされてきたのである。それゆえに、「歌の聖」の嘗為も、その真の射程が忘却されざるを得なかったのであろうか。

2 音韻美への視点(2) 「脚韻」への渴望をめぐる

「脚韻」は、平仄を内面化できない列島の人間にとって、いわば、漢詩の作詩法の根幹を成す要素である。言い換えれば、漢詩の換喩だといっても言い。したがって、漢詩と対等の文芸を持つとすればまずこの「脚韻」が意識されたであろうことは、さほど不思議ではないが、冒頭にも触れたようにそれは言語構造の性質上不可能なことであり、現代の韻律論は言語の個別的特徴と韻律の格率(ないし律格)を不可分のものと捉える。この意味で、「やまとつた」の格率は「音数律」であると言いつるわけである。

しかし、このような言語に即して容易に感得されるはずのこととが、何かの拍子に忘れ去られて、「不可能なものであるがゆえの欲望」の対象となってきたのだと言っても良い。この脚韻と言う不可能なものを実現することが、いつの間にか大陸文明に対する返済ないし反対贈与として待ち望まれ、来るべき脚韻を備えた全き詩の実現を夢想されたのである。

もちろん、この欲望と夢想の裏面には強烈な欠如の意識が書

き込まれている。漢詩や「泰西」の詩 泰西という言葉方

自体にすでに憧憬と劣等感が織り込まれていたのであるが
こそあるべき理想型であり、和歌は詩としては欠如態であるという認識が沈黙裡に書き込まれているのである。ここに、畢竟、脚韻への渴望は、自国文化の後進性についてのトラウマ、自国固有の文化を持ち得ないことへのコンプレックスと綯い交ぜになって存続してきたことが窺われるのである。これに対しては、国学の登場を待たずして、後に挙げる俊成のように強烈な指弾がなされたのであるが、脚韻への欲望は近現代にいたるまで繰り返し回帰しては挫折してきたと言えるだろう。

2・1 列島の文学理論における「脚韻」の歴史的展望

押韻に関する作品及び詩論の歴史的展望を得るに当たって、本稿は、小林路易⁷に多くを負う。ここで、同書が、六七四ページ以下の補注七二三において「日本詩における 脚韻 適用の試行錯誤の歴史の概要」について述べているので、以下、その概要を摘記しておこう。

小林の紹介によれば、和風の押韻詩の試みは、すでに近世中期における各務支考、横井也有らにおいて試みられていたという。これは「漢詩の韻法を 和詩 に取り込むこともできる」という実験だった。

さらに、近代になってからの例として、『新体詩抄』（一八八二）に見える井上哲次郎（巽軒^{そんけん}）訳の「玉の緒の歌」（Longfellow, A Psalm of Life, in *Voices of the Night*）『於母影』（初出、一八八九）における森鷗外における押韻訳「オフェリアの歌」（Shakespeare, Ophelia's song, in *Hamlet*）『於母影』において鷗外は、押韻訳の他にも漢詩訳、短歌訳、強弱格訳などの様々な試みをしていることも紹介されているが挙げられている。

このような試みがなされる一方で、この間、明治二、三十年代に、日本詩歌における脚韻の是非をめぐる議論があつたことが示される。脚韻反対論にたつていたのがフローレンツ・アストンであつた。これに対して、山田美妙らは「無韻非歌論」を展開。これに刺激された正岡子規（「新体詩押韻の事」）や岩野泡鳴（『新体詩作法』）や与謝野晶子らは日本詩にも押韻を適用しようと試みたという。

その後、第二次大戦前の九鬼周造による「日本詩の押韻」（一九三三）（『文芸論』、岩波書店、一九四一年刊、全集第五巻に再々録）という論文が書かれ、過去の日本詩歌の中にも緻密に探せば脚韻による押韻例が決して少なくないことが指摘され、工夫次第では日本詩にも脚韻の導入が可能であることが論ぜられた。これが大戦中に結成された窪田啓作、福永武彦、中村真一郎、加藤周一らの「マチネ・ポエティック」にも啓発的

な影響を与えたという。中でも福永武彦が九鬼の所説に依拠しながら作詞及び訳詩において脚韻適用を試みている例が示されている。

2・3 「欠如態」としての「脚韻」

以上の脚韻に関する歴史的展望は、ことがらがただに純粹美学の埒内にとどまるものではなく、固有言語の獲得の問題に関わるものであることを提示していると言わねばなるまい。言い換えれば、この列島においては、「韻」ないし「韻律」という美学的な問題が、自国の言葉を対象化するまなざし、他国の言語とのあいだに身を置いてこれとあれとを比較対照するまなざし、それは、同時に、自国の言葉の固有性への欲望とも表裏するものであるのだが、のもとで浮かび上がってきたものであることを示しており、また、それ自体一つの問題系を形成してもいる。しかし、音韻美への視点が、従来、脚韻に惹きつけられがちであったことは、音韻美の問題そのものへの接近を妨げるものであったと言いうことができる。

この点で、一九五〇年代に刊行された『万葉集大成 12 美論篇』（平凡社、一九五五年刊）所収の論文「一般言語の韻律と万葉集の韻律」（小田良弼）は、典型的な言説を示すものとして注意される。

日本詩に関する押韻の問題の中で最も人の注意をひくものは、日本詩において今日まで押韻が作詩法上の規則となるには至らなかつたことと、脚韻がほとんどその姿を文字文芸としての日本詩の上に現はさなかつたことであらう。これは別に詳しく論じなければならぬ問題であるが、要するに、それはすでに述べたやうに日本詩の律が流動の律から静態の律へ、音楽性の放棄へ一歩一歩、歩を進めてきたことと相表裏する現象である。（一九八ページ）

私は小田の所説をあなたがちに批判するものではない。小田の論理は目に入る限りでの韻律論の中ではむしろユニークである。すなわち、小田は韻律の根源を呪術的祭祀の場における舞踏の「身体的運動の律」として捉えようとし、呪術の束縛からの解放とともに、「舞踏されたうたが舞踏をふりおとすことにより、その律は身体的運動の律から一歩言語の律へと移る」（一八四ページ）という。それは小田によれば「口誦文芸としてのうたから、文字文芸としてのうた、詩」という転換として捉え返されるのであり、それはとりもなおさず「各々の言語集團、民族に固有の詩的世界の確立」であり、「民族に固有の定形の律」の誕生なのである。これが小田の論理の骨格だ。論の中身に共感できないにせよ、論題にもあるような「一般言語」と日本の歌という対比の中で一貫して『万葉集』の韻律を論じきろうと企図しているところには注意せねばなるまい。しかし、

小田自身の行論が必ずしもその企図どおりにいつていない事は事実で、結局「民族に固有の詩的世界の確立」であるはずの「文字文芸としてのうた、詩」は「静態の律、音楽性の放棄」へと類落していくと述べられる。それでも『万葉集』の「音楽性への欲求」が保たれているのは、失われたはずの口誦文芸がまだどこかで息づいていたからでありはずだと、根源を代補する論理によって説明されてしまう。

(…) この長歌形態が万葉全期を通じて生命を保つてゐたことは、万葉集がすでに文字文芸としての性格をもちつつも、なほその底流をなしてゐた口誦文芸としての民謡、うたひものの類と接触を保つてゐた、あるいは平行的展開をしてゐたことを示すものと考へてよいやうに思はれる。ごく概略にいつてのことであるが、文字文芸としての日本詩の展開経路は、この口誦文芸としての民謡、うたひものの類との接触をたつた、いはばそれと非平行的展開経路をたどつたものといふことができるやうに私は考へてゐる。

(一九〇 一九一ページ)

「民族に固有の詩的世界の確立」を目論む小田にあつては、逆説的にその根源が欲望され、それは「身体的運動の律」に由来する口誦の音楽性であるほかはなかつたのである。そこでいったんふりおとしたはずの口誦の音楽性を文字文芸に対して、その根源の代補として、取り戻さざるを得なくなっている。小

田においては「脚韻」の欠如ということ、そのように補われ、ある意味癒されているのである。

「欠如」を将来満たされ、癒されるものと捉えるか、それとも、古代においては充溢していたものが今になって「欠如」として現れているのか、いずれにしても、現在における固有言語の幻想を未来や過去に投影したものに他ならないと言える。

3 「頭韻」における音とイメージの交錯

ここで、私が「頭韻」にこだわる理由について改めて述べよう。

第一に、それは、「頭韻」が必ずしも意識的なものではない、という所にある。「頭韻」は偶然や無意識によつてもたらされることが多いのではないか。この点は、恐らく後の時代の「掛詞」「縁語」にも同様な問題が看取されよう。

譬喩的に言つたならば、画家がキャンパスの材質や顔料の材質を意識するやうに、また、彫刻家が石によるのか、木によるのか、はたまた金属によるのかによつて、それぞれの材質の特性を活かしながら創作をするのと同様に、詩人も言語の材質

たまたま与えられているものを活かしつつ創造活動を行うということがあるのだと思う。詩や神話においては、言葉は意味を伝えるための媒体ではなく、他の芸術活動と同

様に「素材」としての性質を露わにすると云つてよからう。木目や布の皺などと同様に、声色やその言語特有の発音、言語の音節構造などがすべて言葉の「素材」として姿を露わにしますのである。

つまり、詩や神話の言語においては、日常言語では、気にもとめないような言葉の「素材」そのものが、むしろ積極的に活用され、言語はコミュニケーション機能以外の表現機能を演ずるということだ。

例えば、一枚のタペストリーの「表現」に参与するのは色や線による図像的な意匠や事物の描写ばかりではなく、布の織り目・綴り目や縫いこまれた異質な糸や布の材質感でもあるのと同様に、言語表現においても、「音」や「文字」が、あるいは「間」や「余白」が、素材としてのみならず表現の次元に参画することがままあるわけである。音数律というものも、通常の言語コミュニケーションでは意識には上らない音節の一つ一つが明確に数として意識されることの上に成り立つ律格である。一語が幾つの音節からなるかと言う事は、いわば「素材」次元のことさらに過ぎない。しかし、それが明確に意識せられ、こんどはそれを言語の音楽性に参画させようとするとき、「素材」は「表現」の次元に移行することになるのだ。

しかし、そこには、常に意識と無意識、必然と偶然の絡み合いがあるのであつて、どこまでが作者の意図であるかが不透明

であるような興行きを形作っている。このような意味で、句頭や行頭で反復される「頭韻」 句頭韻、行頭韻 を一つの「現象」として眺めること自体、創作活動の秘鑰にせまることやも知れぬという興味をいだかせるのに十分である。

第二に、「頭韻」という現象が、語と語との間にある連想関係を前景に押し出す可能性をもっているからである。文の構造上とは関わりなく、通常の修飾関係とは異なるイメージの重層を作り出す可能性があると思う。このことは、和歌を特徴付ける方法であるところの自然の景と人事・心情を対応させる表現方法に関わる時、大きな意味をもってくるのではないか。

第三に、山口正^三も認めているように、柿本人麻呂の短歌には句頭における同音の反復が目立つて多いように思われるということがある。目立つということの中には、意味のある反復であるという事が含まれている。例えば、

大君は 神にしませば 天雲の 雷の上に 鷹^{いかり}りせるかも

(3・二三五)

という歌においては、「雷」と「鷹^{いかり}り(す)」における音の反復が一首に莊重な響きを与えるに大きな役割を担っているように感じられる。

楽浪の 志賀の唐崎 幸くあれど 大宮人の 船待ちかねつ

(1・三〇)

においては、「ささなみ」の「ささ」、「唐崎」の「さき」、「さ

きく」の「さき」が交響しあつて、王朝の滅亡を目撃した唐崎という固有名詞に刻まれた音「さき」が動乱調の響きの中で「さき(幸)く」と重ねられることで哀切の念を深いものとするように思える。句頭韻ではないが「頭韻」現象として認めてよい例であろう。前者の「雷」にしても、もともとは固有名詞であり、人麻呂の発想のしかたを探る上で一つの手がかりになるのかもしれない。

固有名詞には、人の思いがそれぞれに託されるものである。また、固有名詞ならずとも、固有名詞のごとく心に深く刻まれた物の名前にはその人の生活史や生活感情がまつわりついていることが多い。人麻呂の場合には、ことさらにそれが濃密で、作歌にも大きな機縁を与えたとしても不思議ではない。

もののふの 八十宇治川の 網代木に いさよふ波の

行くへしらずも

(3・二六四)

においては、「網代木」が「阿白木」と書かれ、「行くへ知らずも」が「去辺白不母」と書かれている。平成十六年四月二十四日の上代文学研究会において、この歌をめぐって岩下武彦の発表があり、「網代木」を 歌ことば として使った人麻呂の独創について触れられると同時に、網代木の所に漂っている波・水沫の色が「白」として印象されていたのではないかという指摘があった(新編全集にも同様の指摘がある)。「網代木」ということばをことさらに選んでくる意図に迫ろうとした発表でも

あり、このような語は確かに作者の感情に色濃く染め上げられているという意味で固有名詞に近いものだと言って良いかもしれない。その際、福岡耕二からは「この歌のなかの『白』の文字は、整序された意識の中で見える白ではなく、混乱した意識の中でちらちら見える白い色を印象させるために入れたのではないか」といった趣旨の見解が出され、品田悦一からは「作者は、言わば波になったつもりで詠んでいるのであって、眼で見る『白』とは違うのではないか」という見解が出された。歌のイメージということに即した説明としていずれも首肯されよう。ただし、作者が「あじろき」の「しろ」と「しらず」の「しら」とに、個人的な生活感情に根ざしたとしか言いようのない連想を感じていることも付け加えることができるのではないか。端的に言えば、この歌では「あじろき」の「しろ」と行方知らずの「知る」とが音とイメージとの両面で恣意的にこだまし合っている。書き下し文で読む限りにおいては、それは分からない。しかし、原文にこめられたものをそう読み取っての差し支えないのではないか。

「頭韻」現象ではないけれども、同じく固有名詞に刻まれた思いが音の上での連想を呼んだと思われるものとして、

近江の海 夕波千鳥 汝が鳴けば 心もしのに 古思ほゆ

(3・二六六)

を挙げることができよう。「あふみ」の「み」、「うみ」の「み」、

「ゆふなみ」の「み」が反復され、響きあうことで、またそこに唇音「み」のやわらかさも加わって、ゆつたりとした夕波のイメージと音とが融合して感じられる。また、後の例にも見られることであるが、「頭韻」というのは音響とイメージの反復が歌全体の情調をなしている場合に効果を持つのであって、「汝が鳴けば」における「な」の反復も冒頭二句において作り出されたことばの波長をそのまま承けて、歌全体のしみじみした情調を深めていく役割を果たしていると言えるよう。

同じく近江を詠んだ歌でも、さきほどの三〇歌「ささなみのしがのからさき さきくあれど」と比較して激越な感情の高まりは感ぜられず、心情部の「心もしのに古思ほゆ」と見合った、沈思の中の感慨というべきものがある。

人麻呂については、句頭に限らずとも、同音の反復が効果的に働く例のあることはこれまでも個々の歌で指摘されてきたことである。また、齋藤茂吉以来言われてきている「声調」の連続性という問題を考え合わせて見るならば、もちろん、「頭韻」現象のみを抽出して取り出すのは、却って問題の本質を取り逃がすことになるであろうと予感される。「頭韻」という現象の根ざすところをつめていけば、当然同語反復や同音反復の問題全般にわたる考察が必要となる。しかし、同時にまた、「頭韻」自体の問題も問い得るのではないか。

たとえば、

青駒が 足掻きを速み 雲居にそ 妹があたりを
過ぎて来にける

(2・一三六)

などは、「頭韻」であるがゆえの効果ということが感ぜられる例である。さきほどの「雷の上に慮りせるかも」の場合にも言えることであるが、また、「吉野川 激つ河内に 高殿を 高知りまして たたなはる 青垣山……(1・三八)」といった例にも言えることであるが、これらは単なる反復とはおよそ趣を異にしており、イメージの重層とでも呼ぶべき効果を生み出している。「青駒」と「足掻き」とが音を介した呼応によって融合し、明確なイメージを浮かび上がらせることに役立っているのである。「雷の上に慮りせるかも」にしても、固有名詞からの連想というだけはなく、大王の「慮」が「雷」の上になされることが強調されるという表現上の効果を見なければならぬ。「激つ」が「高殿」との間に生み出す呼応についても同様のことが言えるだろう。

このことと併せて、人麻呂と同時代の歌人である天武天皇、持統天皇、藤原夫人、大津皇子、石川郎女、大伯皇女、十市皇女、志斐姫、長忌寸奥麻呂などの作歌では句頭における同音の反復が音響的な効果を発揮しているのではないかと思われる場合がある。論証は難しいが、作者の傾向あるいは時代の傾向に関わりがあるのかもしれない。

ざっと思いつく歌を挙げておこう。

紫の にほへる妹を 憎くあらば 人妻故に 我恋ひめやも

(1・二〇)

み吉野の 耳我の嶺に 時なくそ 雪は降りける

(1・二五)

間なくそ 雨は降りける……

よき人の よしとよく見て よしと言ひし 吉野よく見よ

よき人よく見

我が里に 大雪降りり 大原の 古りにし里に

降らまは後

我が背子を 大和へ遣ると さ夜ふけて 暁露に

我が立ち濡れし

*この歌の場合には、句頭がすべてア段になっていることも効果を生んでいると説明してよいのではないかと思われる。というのも、「暁露」ということがア段の音の連続の中で際立って感じられるからである。

我を待つと 君が濡れけむ あしひきの 山のしづくに

ならましものを

山吹の 立ちよそひたる 山清水 汲みに行かめど

道の知らなく

うつそみの 人なる我や 明日よりは 二上山を

弟と我が見む

*釈注には「我や」の「や」を疑問と見ず、詠嘆と見て、「見む」の「む」は意志と見るところから、「弟背と我れ見む」と訓む。

否と言へど 強ふる志斐のが 強ひ語り このころ聞かずて

朕恋ひにけり

否と言へど 語れ語れと 詔らせこそ 志斐いは奏せ

強ひ語りと言ふ

大宮の 内まで聞こゆ 綱引すと 綱子ととのふる

海人の呼び声

4 想像力において「偶然性」の果たす機能

和歌には頭韻・脚韻などの押韻現象が必ずしも乏しくないことを述べた論考としてまずあげられるのは九鬼周造の「日本詩の押韻」(『文芸論』所収)である。九鬼は、「韻の妙味は音の符合の偶然性にかかっている」と述べて、意図的なものを超えた技法であることを指摘している。九鬼の「音の符合の偶然性」は、私が先ほど述べた言語の所与、いわば表現の「素材」というに非常に近いと考えている。乏しからざるものとしてあるはずの「韻」がなぜ意識せられず、また、作詩法として定着発展しなかったのか、という問題に対して、九鬼は「韻」を偶然性の問題の一環として捉えようとすることで答えようとしたのである。

この九鬼の見地を引き受けつつ、クラークの所論を踏まえ

てこれを独自に展開したと言えるのが、赤羽淑和歌の韻律¹⁰である。同論は、L・クラージェスの『リズムの本質』¹¹における「拍子」（＝意識的人為的な反復運動）と「リズム」（＝無意識的自然な反復運動）の分節に基本的な着想を得て書かれており、クラージェスの見解をまとめつつ、「リズムは体験的無意識的生命現象であるとする」と述べている。

赤羽の立論の基本的な方向性は、「韻律」をイメージと意味と音群とが織り成す「リズム」と捉えたそうとするものであり、だからこそ、九鬼が問題にしたような「音の符合の偶然性」ばかりではなく、クラージェスの言う生命現象に根ざすところの「リズム」の概念を取り入れた論理構成になっているのである。したがって、赤羽における「韻律」の概念は、五七調というところに限定されるものではなく、五七調を基盤としつつも、そこに同語反復・同音反復とイメージの重層が絡み合って作り出す「リズム」なのである。きわめてユニークに見えるが、初期万葉や人麻呂歌集歌に音とイメージの双方を絡めとるような「リズム」を感じ取るのは難しくないことではあるまいか。

まず、赤羽のテキストを読み、その可能性の中心をさぐっていきこう。赤羽の議論は、まず『古事記』の歌謡4をめぐるなされるので、まずそれを次に掲げ、さらに赤羽の分析を引く。

『古事記』からの引用¹²

又、其の神の適后須勢理毘売命、甚だ嫉妬為き。故、其

の日子遅の神、わびて出雲より倭国に上り坐さむとして、束装ひ立ちし時に、片つ御手は御馬の鞍に繋け、片つ御足は其の御鐙に踏み入れて、歌ひて曰く、

ぬばたまの 黒き御衣を

ま具に 取り装ひ

沖つ鳥 胸見る時

はたたぎも 是はふさはず

辺つ波 そに脱き棄て

鳩鳥の 青き御衣を

ま具に 取り装ひ

沖つ鳥 胸見る時

はたたぎも 是もふさはず

辺つ波 そに脱き棄て

山方に 蒔きし 茜春き

染め木が 汁に 染め衣を

ま具に 取り装ひ

沖つ鳥 胸見る時

はたたぎも 是し宜し

愛子やの 妹の命

群鳥の 我が群れ去なば

引け鳥の 我が引け去なば

泣かじとは 汝は言ふとも

やまとの 一本薄

項傾し 汝が泣かさまく

朝天あさめの 霧に立たむぞ

若草の 妻の命

事の 語り言も 此をば (記4)

【赤羽論文からの引用¹³】

古代人がリズムの規範的な現象として、鳥の飛翔や波の運動を韻律表現に意識的に用いたのではなからう。ヤコブソンは、「言語活動はおのれを知ることなく機能する」¹⁴と言っている。言語はわれわれにとって目的自体ではなくて手段にすぎず、一般に言語の諸要素はわれわれの反省的意識の識閥下にとどまっているのである。リズムが無意識的な生命現象であるとすれば、集合の無意識の表現とみられる古代歌謡には、日本人の生命現象が現われているとみてよいだろう。(中略)この歌謡でもわかるように、音群は意味やイメージと交錯しながらひとかたまりとなって機能しようとする傾向をもつ。いくつかの節が波のうねりにも似た韻律をもつことはすでに述べたが、個々に見ると、「ぬばたまの黒き御衣」「鳩鳥の青き御衣」というふうにつづくのである。それはわが国古来の自然観が人間と自然を融和的に提えようとする事と無関係ではない。そこから枕詞の技法や五七調のリズムが生ずると考えられる。頭韻

も語と語を分節させたり結合させると同時に人間と自然を結合させる役割を演じている。(傍線、引用者)

いとこやの 妹の命

群鳥の 我が群れ往なば

引け鳥の 我が引け往なば

泣かじとは 汝は云ふとも

この部分は九鬼周造¹⁵によつて、わが国の詩歌に押韻発達の可能を信ずる積極的理由の例証とされたところである。「群鳥の」「引け鳥の」は「群れ」「引け」と同音でつづくのであるが、そこで結合された「群鳥」「引鳥」と「われ」との関係は偶然の音の符合から結合されたにすぎないものであつたとしても、その根底に自然と人間を融合的に見る自然観が存している。

鳥や波の運動は、古来もつとも親密に目にされるものであつた。(中略)波のイメージはこのようにして古代から現代に至る日本詩歌の同一性を象徴的に表わすものとなるが、同時につねに一回毎に更新されねがならない持続性でもある。

赤羽の所論の急所は、「群鳥の 我が群れ去なば」「引け鳥の 我が引け去なば」に見られる「群れ」「引け」の反復を単なる同語反復と見ずに、そこには、「偶然の音の符合」「その根底に自然と人間を融合的に見る自然観」があると分析している点で

ある。九鬼の所論とクラークスの所論を踏まえての解釈である。音の同一性、音の反復によって、譬喩以上の連繋がここには実現されているといわねばなるまい。

たとえば、従来の解釈でも「群鳥」では自然のことさらに属していた「群れ」が、「我が群れ去なば」では人事のことさらに属しており、表現における位相の転換が図られるという点は触れられるであろう。実際、序詞における同語反復・類音反復についてはそういう議論がされてきた。

しかし、赤羽は九鬼とクラークスによりつつ、同語・同音反復をイメージと融合することによって作り出される無意識的なリズムの表出として捉えだそうとしているのではないかと思われる。

この点で、境田四郎の「枕詞と序詞」¹⁶以来、「意義」の関係によって生じる連合表現（譬喩的なもの）と「音」の関係によって生じる連合表現（掛詞や同・類音の反復）とを別のカテゴリーとして截然と弁別する流れが続いているように思われるがどうだろうか。例えば、上田節夫「万葉集の序詞構造について」¹⁷における指摘でも初期万葉の序歌では譬喩と言いつる例が少なく、同音利用のものが中心になるといった説明がなされ、「同音」は意識的な技法として「利用」せられるもの、すなわち技術の次元の問題として扱われるのである。序詞や枕詞を成り立たせる技術として、掛詞、同・類音反復、譬喩などがある

というわけである。したがって、「音」によって下の語をおこすのか、それとも、「意味」によって下の語をおこすのか、それは、重なる機能する事はあるにしても、基本的には二者択一的な問題であると認識されてきたのではないか。

これに対して、赤羽が提起しているのは、「音」と「意味」とが重層したイメージ、リズムを孕んだイメージという視点であると言えるだろう。

実際、赤羽は、同音語や類音語の多いという所与の条件が、同音反復や類音反復の「韻律」を生じやすくしていることを指摘しつつ、

音の一致という偶然が人間と自然を結合し、一旦結合されると一つに融合した詩的世界を形成して、必然的につぎの
主想を導き出す。

と述べている¹⁸。「音の一致という偶然」という把握の仕方は、具体例に即してみた場合、果たしてこれを「偶然」と呼んでよいかという意味において修正が必要だと思われるが、基本的には生産的な方向の議論だと思う。また、「音の一致」によって結び付けられるものは「人間と自然」だけではないということも考えなければならないが、しかし、「人間と自然」という二項は、古代和歌においては対比・対応しつつ現われる関係にあるので、この二項を「音の一致」の問題と関わらせて考察するのは意味のあることだと思われる。

さて、さらに、赤羽は、この引用の直後で、

あしひきの 山田を作り

山高み 下樋を走せ

下訪ひに 我が訪ふ妹を

下泣きに 我が泣く妻を

今夜こそは 安く肌触れ (記78)

を引用しつつ、

「あしひきの山田を作り」という謡い出しは、主題とは全く関係がないが、「山高み下樋を走せ」と「山」を繰返して「下樋」を言いおこし、同音の「下問ひ」につづいてゆく。音の共通性がつぎつぎとイメージと意味をからませて(傍線、引用者)、外と内という二つの世界を結合する。全くの偶然が自然と人間を一つに捉える十分な理由になるのである。

と述べ¹⁹、続いて、

天廻む²⁰ 軽の嬢子

甚泣かば 人知りぬべし

波佐の山の 鳩の 下泣きに泣く (記81)

を引用しつつ、

「天飛ぶ軽の」というつづけ方は、「天飛ぶ雁」を類音の「軽」に言いかけたもので、「天飛ぶ雁」と「軽の嬢子」は音の偶然の結びつきがあるだけで、意味的な必然性は全く

ないのである。しかし、このように表現されると、軽の嬢子は鳥のようにかるやかな少女というイメージが呼びおこされ、

波佐の山の 鳩の 下泣きに泣く

へスムーズにつづいてゆく。「波佐」の「は」と「鳩」の「は」が頭韻を踏んで「下泣き」を起こすのであるが、鳩のむせぶように鳴く声と嬢子の忍び泣きが一つに重なり浸透し合う。音が意味とイメージを呼びおこす例である。

と分析している²¹。記78の分析でも、記81でも、先ほどの記4におけるのと同様、赤羽は「音の共通性」や「音の結びつき」は「全くの偶然」であり、意味的な「必然性」のないことを説いており、これがある意味で誤解を生じさせる文脈を形作っているのであるが、にもかかわらず私にはすこぶる傾聴すべき見解を含んでいると思われるのである。

ただ、「下樋」から「下訪ひ」へと、さらに「下泣きに」と展開する過程を、「全くの偶然」と呼んでよいが、また、「天廻む」が「雁」を経由して「軽」を呼び起こすことを「音の偶然の結びつき」と呼んでよいのか、ということになると留保をつけざるを得ない。

確かに、ことばの連想関係は、結果的には思いもかけない飛躍を文脈にもたらしうるけれども、これを「偶然」と言い切ってしまうには抵抗がある。

むしろ、「下樋」から「下訪ひ」へ転じ、「天廻む」が「軽」にかかるような文脈の作り方は、即興的・即境的な口頭言語の技法、西郷信綱に倣って言うならば「オーラルなことばの機能」²²といった視点から考えるべきなのである。

すなわち、口頭言語においては、「聴覚的想像力」(エリオットのことば)によって「音」が孕む連想関係が自在に駆使され、状況に応じて思いもかけない連合表現を生むのである。それは、「偶然の一致」というよりは、「意味と音とがいうなればいささか恣意的に融合し一体化している」状態であり、ある意味での必然でもある。ただ、「下樋」から「下訪ひ」への転換があまりにも大きな飛躍を孕んでおり、「天廻む雁」が「天廻む軽」へと転ずることがあまりにも自由で意外なものであるがゆえに、それを「偶然」という用語で呼ぶことも故なしとしない。しかし、やや九鬼の用語に引かれ過ぎたのかもしれない。九鬼が「偶然」と呼ぶのは、事後的な視点のことだと考えられるのであって、現われてから後に気づき、気づいてから後にそれを積極的に活用するというような場合のことであるかと思われる。ここでは、むしろ、「連想」とか「想像力」が問題なのであって、その方がクラーゲスの所論とも整合しやすいのではあるまいか。

もし、「偶然」を云々するのが相応しい場合があるとすれば、それは、

愛子いとこやの 妹いもの命

群鳥むらとりの 我が群れ去なば

引け鳥の 我が引け去なば

泣かじとは 汝は言ふとも

における、「い」と「な」の句頭韻である。これらは、果たして、「頭韻」なのであるか。

5 歌の構成における音反復の「妙味」

結論から言えば、「愛子いとこやの 妹いもの命」「泣かじとは 汝は言ふとも」における句頭の音反復は、「偶然」に依拠しながらも、しかも「妙味」と言いうる効果を持っているのではない。

まず、宣長の『古事記伝』の所説²³によるならば、「いとこやの」は「妹」を言つための枕詞であり、同じく「群鳥の」は「群れ去なば」と言つための枕詞、「引け鳥の」の枕詞だと説かれる。「群鳥」が音の上でも、イメージの上でも「群れ去なば」と一体化しているのと同様に、「いとこやの妹の命」も「い」の句頭における反復によって「いとこ」という呼びかけが相手のセリビメに対して効果的に働いているといつてよからう。

「いとこ」は、岩波古語辞典に「結婚相手となる親愛な人」、時代別国語大辞典に「いとしい人。男女ともに人を親しんで呼ぶのに用いる」とあり、「夫婦は殊に親睦しむ物なれば、互に

ぞ伊刀古と云ひけむ」という宣長の所説とほぼ重なる。『万葉集』における例が「乞食者詠二首」の例で、「いとこ 汝背の君」という歌い興しの部分に現われるのが、呼び掛けの語法になっている。やはり、記4でも「いとこやの妹の命」はスセリビメに対する二人称的な呼び掛けに使われていると見てよからう。したがって、この句においては、「いとこやの」「い」と「妹の命」の「い」が重なることで、スセリビメに対するより効果的な呼び掛けを成し得ていると言って良いのではなからうか。

赤羽の分析にもあるように、この記4は、全体が反復に富んだ構造をもっており、それに由来する独特の音楽性を獲得している。しかも、それは、単なる言葉の形式上の反復ではない。長歌謡の前半を見ても分るように、次々と異なる色の衣装を着ては脱ぎ棄てるといふイメージの反復と一体となったイマジネーション豊かな反復である。

しかも、大国主の衣装選択をめぐる台詞が三回も、しかも愚直とも言える厳密さをもつて同じように、繰返されるのは、滑稽味を醸し出すのに十分な働きをしている。同時に、その繰り返しの所作の台詞によって倭への出発をわざと引き延ばしつつ、「うはなりねたみ」をしているスセリビメの心を和らげる働きをしているのであろう。恐らく妻の怒りに一区切りがついたところで、直接妻に向かって、「いとこやの 妹の命」という

部分が歌い掛けられるという構成である。「いとこ」という言葉に込められた親しみのニュアンスと「妹」という呼びかけが元来持っている親密さとが相乗しあう効果を生んでいると言つてよからう。

同じように、「泣かじとは 汝は言ふとも」も、直接スセリビメに対して歌い掛けられる形の言葉である。したがって後半の部分は、「妹」「我」「我」「汝」という風に、二人称関係の内部でお互いに向き合う形である。当然、呼び掛けの語である「汝」は「妹」と同様にキーワードであり、その「汝」に「な」という音の一致を通じて、一層明瞭に、「泣く」という語が重なってくるのは、新たなイメージを作り上げる効果を果たしていると言って良いのであろう。たしかに、歌謡は、この後、

やまとの 一本薄

項傾し 汝が泣かさまく

朝天の 霧に立たむぞ

と続いて、嘆きが朝の空に流れる霧になるでしょうという結びのイメージを引き出すことになる。「泣かじとは 汝は言ふとも」とだけあつたのでは「頭韻」としての効果も定かにならない可能性もある。しかし、それ以前の三連で頭韻的な反復が続いているので「泣く」と「汝」の頭韻は、明瞭に意識されうるものになっており、その分、「汝」が「泣く」というイメージ

の重層も強調される。夫の出立を嘆く妻を思いやる心を強調するに十分な効果を果たしているといつて差し支えないであろう。

6 和歌の歌形における句頭の意味

赤羽は「頭韻」や「脚韻」が「五七五七七の音数律と協和しながら音位律ともいうべきものを形成している」²⁴と述べたが、山口正『万葉修辞の研究』²⁵は、三十一文字に五十音のどれかが二回以上出るといふことは当然あることであり、

同音反復ということに韻律上の有意義な点があるとするなら、それは句格上から決定されることであつて、三十一音のどこに位置してもいゝということではない。語句の繰返しの場合なら離れていてもおかしくないが、音節や子音・母音の場合は近い間での反復重複でなければ意味ないといふことである。²⁶

と述べている。当然のことではあるけれども、韻律の単位である「五七」の句頭は「頭韻」が「頭韻」であるための場所であるといふことができる。前節までは、「音」と「イメージ」が融合して発生する「リズム」を中心に見てきたわけであるが、当然「頭韻」の形式上の位置を確認する意味で、用例を挙げておこつ。以下の例から見ても、「頭韻」に関して言つることは、

それが律格として確立されなかつたゆえに、かえつて自在ならわれ方をしており、一首一首の歌の主題に関して最適の効果を上げていることである。これは、観念よりも自然に根ざした短歌という表現形式の根本に触れる問題だと言えるのではなからうか。

- 淡路島 あはぢ いや二並び あづき 小豆島 いや二並び 宜しき嶋嶋
誰かた去れ た 放ちし あら 吉備なる妹を 相見つるもの (紀40)
貴人の うまひ 立つる言立 ことだて 儲弦 くらひ 絶え間継がむに (紀46)
並べてもがも (紀48)
押し照る 難波の崎の 並び浜 並べむとこそ (紀48)
その子は有りけめ (紀113)
山川に 鴛鴦二つ居て 偶よく 偶へる妹を (紀113)
誰か率にけむ (紀118)
飛鳥川 漲らひつつ 行く水の 間も無くも (紀118)
思ほゆるかも (紀118)
荒たへの 藤江の浦に すすき釣る 海人とか見らむ (3・二五二)²⁸
旅行く我を (3・二五二)²⁸
(一本に云はく、「白たへの 藤江の浦に いざりする」)
天離る 鄙の長道ゆ 恋ひ来れば 明石の門より (3・二五四)
大和島見ゆ

(一本に云ふ、「家のあたり見ゆ」)

古に ありけむ人も 我がことが 妹に恋ひつつ

寝ねかてずけむ (4・四九七)

今この わざにはあらず 古の人そまさりて

音にさへ泣きし (4・四九八)

臥ひまろび 恋ひは死ぬとも いちしろく

色には出でじ 朝顔の花 (10・二二七四)

安積山 影さへ見ゆる 山の井の 浅き心を

我が思はなくに (16・三八〇七)

以上

注

1 稲岡耕二、『万葉集の作品と方法』、岩波書店、一九八五年刊。

2 稲岡耕二、『譬喩歌』考 人麻呂の工房を探る(其の二) 上、

『万葉集研究』第二十六集、塙書房、二〇〇四年刊。

3 創造の評価の事後性についての定式化は、広松渉・港道隆の『メルロ・ポンティ』(岩波書店、一九八三年刊)によった。ここで港道は、「主体の 生き生きとした現在 における進行形」という言葉を使って、本質的な意味での詩的な、創造的な言語というものは、そのような生き生きとした現在 には与えられないものであることを論じている。つ

まり、主体の意図を裏切り志向を逃れるものであるというのである。(同書、七三 七五ページ参照)。港道の所論をそのまま延長していけば、言語的な創造とは言語を通じて何かを創造することではなく、言語そのものの創造であるということに他ならない。ここからしても、レトリックと言うのは常に事後的な視点から発見されるものだということになる。

4 「他者の言語」、高橋允昭編訳『他者の言語 デリダの日本講演』(法政大学出版局、一九八九年刊)に所収の対談の翻訳を参照のこと。この対談によるテキストにおいてデリダは、

一般に、誰かが書くとき、その書く人は(これはよく使われる比喻で、私自身も何度か引き合いに出したことがあるのですが)職工の状況に身をまわっているのです。彼は一つの模様、一つの形態を織るのだけれども、彼自身は職布のうしろにいるために、自分の仕事の結果が自分には見えない。ところが、図柄の反対側にいる人にはそれが見える、というわけです。この状況は一般的なものです。人が何らかの仕方では何をしようとも、書くにつけても話すにつけても、そこから生じてくるもの、反対側から出てくるものが、その人にはすぐには見えません。(二五四 二五五ページ)

と述べている。

5 稲岡耕二、『人麻呂の表現世界 古体歌から新体歌へ』、岩波書店、一九九一年刊。

6 竹尾利夫、「歌の文字化と『難波津の歌』木簡」(いづみ通信 31、二〇〇四年八月)を参照のこと。観音寺木簡を素材として「表記史」自体が大きく様変わりするような論調ではないにせよ、観音寺木簡が何かエポックをなすかのように見る流れの一環をなすと思われる。しかし、かかる流れには、当時の言語生活が全体としてどう成り立っていたのかという点に対するパースペクティブが欠けているのではあるまいかと思われる。端的に言えば、「難波津木簡」に近代の言語意識を読み込んでい

るのではないかということを変更して真剣に反省しなければならないということである。書いたり、話したりすることが、どこが自明のものとして捉えられ過ぎていてのではないか、あるいはまた、中国文明の側からの言語の贈与という事態を無意識のうちに隠蔽しようとしているのではないか、そういった批判が必要であらう。もし、天智朝に音仮名で書かれるようなものとしての「やまとことば」が成立していたのだとすれば、それはどのような機序によって成立したのかが示されねばならないし、仮にそれが事実としてあったとしたら人麻呂作品においてなされた「たたかい」も「工夫」の跡も全く無意味なことになり、説明不可能になるであらう。また、なぜ憶良が人麻呂の後に出てくるのか、憶良の歌がなぜ漢詩文と組み合わせられているのかなどについての歴史的な意味さえ問われなくなるであらう。

7 小林路易、『掛詞の比較文学的考察』、早稲田大学出版部、二〇〇一年刊。

8 山口正、『万葉修辭の研究』、武蔵野書院、一九六四年、二七四ページ。

9 九鬼周造、『文芸論』、岩波書店、一九四一年。（九鬼周造全集・第4巻、岩波書店、一九九一年および上田閑照監修・京都哲学撰書第5巻『偶然性の問題・文芸論』、灯影舎、二〇〇〇年に再録）。

10 赤羽淑、『和歌の韻律』、『和歌文学の世界』第十集 論集 和歌とレトリック、笠間書院、一九八六年。

11 ルードヴィヒ・クラীগス著、杉浦実訳、『リズムの本質』、みすず書房、一九七二年。

12 『古事記』からの引用は、以下すべて山口佳紀／神野志隆光校注・訳『新編日本古典文学全集1 古事記』（小学館、一九九七年）による。

13 注3論文、一七三ページ。

14 ロマーン・ヤコブソン著、花輪光訳、『音と意味についての六章』、みすず書房、一九七七年。

15 注2書。

16 『万葉集大成』6 言語篇、平凡社、一九八六年（新装復刊）。初版は一九五五年。

17 『国語・国文』、一九七四年七月。

18 赤羽論文、一七五ページ。

19 赤羽論文、一七六ページ。

20 新編全集の頭注に、『あまだむ』は『軽』の枕詞。天をかけめぐる意で『かり（雁）』と類音の『かる（軽）』にかかる。『天飛あまとぶ』から転じて『天だむ』となったとする説があるが、音変化としては考えにくいとして『天廻む』の表記を取るのが正しいと思われる。

21 同前、一七六 一七七ページ。

22 西郷信綱、『枕詞の詩学』、『古代の声 うた・踊り・市・ことば・神話』、朝日新聞社、一九八五年、八八ページ。

23 『本居宣長全集』第九巻、『古事記伝十一之巻』、一九六八年、岩波書店、四九三ページ。

24 赤羽論文、一八一ページ。

25 山口書、二七二ページ以下参照。

26 山口書、二七四ページ。

27 『日本書紀』からの引用は、『日本古典文学大系 日本書紀』上下（岩波書店、一九六五 一九六七年）による。

28 『万葉集』からの引用は、『新編日本古典文学全集 万葉集』（小学館、一九九四 一九九六年）による。